

Положительные и отрицательные герои у Шекспира

Понятия «положительный герой» и «отрицательный герой» — общеизвестные и очень распространенные в литературоведении, но не в академическом, а скорее в популярном или даже «народном». В словарях и энциклопедиях их определений не дают, в серьезных литературоведческих работах их используют разве что спорадически, без системы. У нас речь пойдет о Шекспире — авторы самых известных монографий о нем на русском языке Л. Е. Пинский и А. А. Аникст избегают этих терминов, хотя об этих явлениях, конечно, они рассуждают. Но настоящая лекция популярная, и мы постараемся понять, что имеется в виду, когда эти термины употребляются интуитивно.

Положительное и отрицательное в данном, нематематическом, значении — понятия оценочные. Критерии оценки литературных персонажей в конечном итоге сводятся к их положению в системе морально-нравственных координат автора и/или читателя (зрителя). Отсюда положительный герой может быть определен как персонаж, нравственная сущность которого соответствует или приближается к этическому идеалу (часто неоднозначность атрибуции обусловлена несовпадением точек зрения автора и читателя, особенно если они разделены длительной исторической дистанцией). При этом «нравственная сущность» складывается как минимум из двух составляющих. Во-первых, это сумма внутренних качеств, психологических характеристик героя, оцениваемых со знаком плюс (при наличии черт отрицательных обычно выделяется нравственная доминанта, определяющая характер и статус персонажа). Во-вторых, это сюжетная функция персонажа, деятельность которого объективно ведет к установлению, восстановлению или поддержанию позитивно оцениваемого порядка вещей.

Обычно эти составляющие подтверждают друг друга, но нередко случается так, что сюжетная функция вполне достойного по своим внутренним качествам героя оказывается

негативной — и наоборот. В таких случаях именно она оказывается решающей в квалификации статуса персонажа. У Шекспира как раз это случается довольно часто.

Творчество Шекспира традиционно считают кульминацией ренессансного взгляда на мир и отражением самых первых свидетельств мировоззренческой революции начала Нового времени. В то же время оно настолько масштабно, что включает в себя максимальное разнообразие и жанрово-стилевых, и идейных тенденций. Рассматривая ценностно-этическое содержание шекспировских персонажей, мы можем найти у него и рудименты средневековых представлений о добре и зле, и идеал ренессансного человека, и осознание невозможности такого четкого, как раньше, разграничения света и тьмы в человеческой душе, и — последнее по порядку, но не по значимости — чисто театральные условности в разработке этого вопроса.

В своем дебютном жанре, «исторических хрониках», — в самом общем виде — Шекспир отстаивает идею твердой монархической государственности против буйного своеволия феодалов. Оценка персонажей в них идет именно на этой основе: стремящиеся к единству страны Генрихи — положительные герои, те, кто им в этом противостоит — отрицательные, прежде всего индивидуалисты и узурпаторы Ричарды. С другой стороны, уже в этот ранний период Шекспир видит неоднозначность человека и возможность несовпадения этической и эстетической оценок. Это примерно то, что потом афористически выразят макбетовские ведьмы: «*fair is foul, and foul is fair*» («Зло есть добро, добро есть зло» в переводе Пастернака, «Зло станет правдой, правда — злом» у Лозинского — в обоих классических переводах эстетический смысл слов теряется).

Так, Перси Хотспер в «Генрихе IV» сам по себе вполне симпатичен: честен, пылок, благороден. Изыми его из политического контекста, и он будет идеальным рыцарем. Но в сюжете хроники он выступает против велений и веяний времени, и потому оказывается неправ не только исторически, но и эстетически.

Шекспировская комедия, как правило, рисует утопическую картину всеобщей радости, гармонии Великой Цепи Бытия, с элементами карнавального веселья. Беды и конфликты подстраиваются скорее обстоятельствами, чем людьми, и разрешаются без напряжения, почти играючи. Здесь почти все герои

положительные, отрицательные единичны, да и их либо прощают, как Протея в «Двух веронцах», либо высмеивают, как Мальволио в «Двенадцатой ночи», но не карают. Такие персонажи смешны, иногда жалки, но не отвратительны, не страшны и не опасны.

В трагедиях Шекспир обычно соблюдает аристотелевский принцип трагического характера, который не должен быть ни совершенно хорошим, ни совершенно дурным. Главные (как правило, заглавные) герои основных шедевров этого жанра труднее поддаются обобщениям, чем центральные персонажи комедий или хроник, за исключением разве что Ромео и Джульетты. В большинстве своем они воспринимаются как тяготеющие к положительным (Гамлет, Отелло, король Лир) или отрицательным (Макбет), но и тот и другой статус здесь неустойчив, неоднозначен. Это вообще новшество эпохи Возрождения по сравнению со Средневековьем: коллизия добра и зла становится проблемой, тогда как раньше все было строго регламентировано. Положительный Отелло убивает невинную жену, а отрицательный Макбет начинает как очень достойный рыцарь и становится, хоть и несправедным путем, более сильным королем, чем Дункан. Вообще здесь нужно всегда учитывать способность шекспировских трагических героев к эволюции, обратный пример демонстрирует король Лир, из самодура превращающийся в мудреца-страдальца. И тем не менее при всей этой неоднозначности нравственный статус этих героев ясен практически всегда, причем обычно с первого же появления на сцене. Это необходимый элемент театральной условности, наследие Средневековья: даже неграмотный зритель должен сразу знать, с кем имеет дело.

Самые очевидные отрицательные герои очень мало изменились у Шекспира по сравнению со Средневековьем. Фигуры Ричарда III, Яго из «Отелло», Эдмунда из «Короля Лира» прямо восходят к мистериальному Дьяволу и Греху из моралите, это особенно отчетливо видно, когда они в неправдоподобно откровенных монологах демонстрируют свое знание нравственных норм и готовность сознательно их нарушить. Одно из немногих новшеств — эволюция от хорошего к плохому у Макбета. Положительный герой чаще всего сочетает в себе лучшие качества любовника и героя и, кроме того, часто становится внушающей сочувствие жертвой героев отрицательных. Важно, что Шекспир почти во всех отрицательных героях сохраняет демоническое

начало, а в положительных героическое, хотя создает и принципиально новые типы положительных героев. Ромео любовник и жертва — но также и воин. Отелло — воин прежде всего, а затем уже любовник и жертва. Принципиально новым типом положительного героя является Гамлет — это именно герой эпохи Возрождения, интеллигент-гуманист, но и он обязан владеть шпагой не хуже любого вояки.

Отдельного рассмотрения требуют героини. Вообще в традиции маскулинной христианской культуре лишь с возникновением куртуазной традиции появились такие персонажи за пределами агиографического жанра. Сначала они фигурировали лишь в ситуации куртуазной любви, потом стали использоваться шире, но так или иначе долгое время единственным типом положительной героини была «верная возлюбленная», не обязательно пассивная, но ее активность, как правило, не выходила за рамки любовной ситуации, как у знаменитой Изольды. В эпоху Возрождения с ее культом античности, где женщины могли воплощать и религиозную этику (Антигона у Софокла), и гражданскую доблесть (Лисистрата у Аристофана), и философскую мудрость (Диотима у Платона), появилась возможность расширения диапазона положительных героинь. Впрочем, писатели (почти исключительно мужчины) далеко не всегда ею пользовались и обычно воспроизводили традиционную модель. Шекспир нередко выходит за ее рамки, но главным образом в комедиях: Катарина в «Укрощении строптивой», Оливия в «Двенадцатой ночи», Порция в «Венецианском купце»... Трагедии же имеют тенденцию к сохранению прежних представлений о роли женщины. В отличие от Софокла или Расина, Шекспир ни разу не делает ее главным персонажем, разве только в паре с мужским (Джульетта или Клеопатра). Офелия — традиционная «чистая жертва». Дездемона сочетает качества Джульетты и Офелии: она проявляет незаурядное мужество и независимость в выборе предмета любви, а затем становится невинной жертвой. Совершенно особое, уникальное место в этом ряду занимает Корделия. Ее необычность уже в том, что с ней практически не связан мотив половой любви, почти неизбежный для подавляющего большинства женских персонажей. Она выступает как истинная героиня в собственном смысле слова (т. е. уравнивается в правах на героизм с мужскими персонажами) и, самое главное, как активный носитель и распространитель

нравственного сознания. Именно Корделия, а не Ромео, не Генрих V, не Гамлет, не Просперо ближе всего к нравственному идеалу Шекспира.

Теперь после этих общих соображений попробуем разобрать некоторые сложные случаи отнесения героев к тому или другому разряду в наиболее известных пьесах Шекспира.

Один из самых неоднозначных и даже, пожалуй, глубоких примеров в этом смысле — Фальстаф, персонаж двухчастной хроники «Генрих IV» и комедии «Виндзорские насмешницы». Проще всего было бы сказать, что он, воплощая стихию и эстетику карнаваль-ной игры с присущей ей амбивалентностью, совмещает в себе положительное и отрицательное, но это не будет решением проблемы. Первична в этом образе, конечно, его отрицательность. Его обвинителю гораздо проще найти аргументы, чем апологету или даже просто защитнику. В чисто театральном смысле образ Фальстафа восходит к античному сатирическому типу «хвастливого воина» и Пороку из средневекового моралите. Вряд ли возможно оспорить одержимость Фальстафа чуть ли не всеми возможными пороками и недостатками: чревоугодием, похотью, готовностью к насилию, лжливостью, трусостью. Вместе с тем Фальстаф, наряду с Панургом, Фигаро, героями О. Генри и Остапом Бендером, относится к числу самых обаятельных плутов в мировой литературе. Конечно, совершаемые им грабежи на большой дороге — это злодейство, но сам он к категории злодеев вовсе не относится, и, скажем, с Ричардом III его если что и роднит, то не пресловутая «отрицательность», а масштабность характера, представляющего мир Природы, одну из магистральных тем раннего творчества Шекспира, которая в «Генрихе IV» вклинивается в основную для жанра хроники тему Истории.

Даже сами его многочисленные пороки «то разрастаясь, то исчезая в непрерывном движении чувственной Природы, обращаются в свою противоположность» (Л. Пинский). Кроме того, в контексте литературы Возрождения и творчества Шекспира в частности он выполняет функцию шута, будучи прекрасным острословом, фантазером и, главное, никогда не прекращая игры, даже наедине с самим собой. Среди множества парадоксов, диалектических противоположностей, содержащихся в нем, не последнее место занимает именно эта коллизия: кто больше, чем Фальстаф, стремится к настоящей жизни, с ее материально-телесными

радостями, но и кто лучше, чем он, видит ее эстетически-игровое содержание, в каждый момент его оценивает, а, как правило, и сам его осознанно создает? Герой, способный к великолепному фантазированию и искренней самоиронии, практически всегда внушает симпатию.

Это внутренние качества Фальстафа. Но и сюжетная его роль столь же амбивалентна. С одной стороны (самой очевидной, поверхностной), он действует и говорит как отрицательный сатирический персонаж, неоднократно попадает впросак и в финале в «Виндзорских насмешницах» становится предметом осмеяния, а в «Генрихе IV» оказывается отвергнут бывшим приятелем, жестоко обманувшись в ожиданиях. С другой стороны, финал комедии вовсе не выглядит его окончательным и бесповоротным посрамлением. Это лишь яркий эпизод в потенциально бесконечной череде похожих историй, которыми Фальстаф и дальше будет потешать оппонентов и партнеров в своей эстетической реальности и публику в театре. Вот в хронике поражение Фальстафа бесспорно и неотменимо, в ее продолжении, «Генрихе V», он уже не появляется — более того, там его дружки Бардольф и Пистоль обсуждают его смерть. Зрителем же финальная отповедь Фальстафу принца Гарри, ставшего королем, может оцениваться очень по-разному. С рациональной точки зрения, король кругом прав и, как правитель, иначе поступить не может. Но это как раз тот случай, когда поступок, верный с позиции государственных интересов, вызывает сомнения в отношении общечеловеческой нравственности, представляясь своеобразным примером макиавеллизма. Да, принц не давал Фальстафу никаких конкретных обещаний и, соответственно, ничего здесь не нарушил. Да, он дает Фальстафу материальное обеспечение — впрочем, это лишь рациональная превентивная мера, призванная не дать тому снова пойти разбойничать. Ум зрителя не только выражает одобрение действиям короля, но и Фальстафу готов сказать: «Поделом». Но эмоционально зритель все же здесь на стороне Фальстафа, страдающего от «неблагодарности» бывшего друга, и мыслящий зритель может эти эмоции объяснить. Фальстаф становится жертвой смены жанрово-тематических доминант: воплощая собой Природу («магистральную тему» комедий Шекспира, по Пинскому), он вынужден уступить место Истории, воплощенной в принце. Принц Гарри смолodu проявляет незаурядный ум

(даже, пожалуй, и своего рода «мудрость») тем, что, зная о своем предназначении воплощать и вершить Историю, прежде всего приобщается к Природе, чтобы познать Жизнь во всей ее полноте и править потом с высоты этого знания. В этом смысле роль Фальстафа, «наставника» принца, даже и в развитии Истории оказывается положительной (другие шекспировские шуты вообще к Истории непричастны).

А что же «чистые» комедии? Возьмем одну из самых популярных — «Укрощение строптивой». Чем положителен Петруччо? Если разобраться, его внутренние качества вовсе не должны внушать к нему какой-то особой симпатии. Он женится на Катарине без намека на любовь, исключительно из-за приданого, а укрощение жены ведет чуть ли не по-садистски, причиняя той как моральные унижения, так и физические страдания, работая методом кнута, издевательски выдаваемого за пряник. А сама Катарина? Она ведь тоже положительная героиня — почему? Невежественная, грубая — что в ней хорошего? Может быть, положительность ей обеспечивает статус жертвы жестокости мужа? Но такое возможно (и нередко встречается) лишь в том случае, если жестокость проявляет явно отрицательный герой. В чем же дело? У обоих — исключительно в функциональной роли в комическом сюжете. Ситуация, в которой оказывается Петруччо в начале сюжета, и неженственный характер Катарини — искажение Природы, нарушение равновесия Великой цепи бытия, требующего, чтобы мужчина и женщина жили в союзе, где доминирует мужчина. Восстановление естественного порядка вещей — благое дело, и потому положителен активно берущийся за него Петруччо и положительна не слишком долго сопротивляющаяся этому вопреки своему нраву Катарина. А что до методов — они не выходят за пределы допустимого по меркам того времени и к тому же весьма выигрышны (или даже просто необходимы) для жанра с точки зрения содержащегося в них комического потенциала.

Функциональность роли является определяющей для квалификации статуса персонажа и в ранней трагедии «Ромео и Джульетта». Основной конфликт в ней — любовь против родовой вражды. Соответственно, все, кто поддерживает первую, правы и положительны, а вторую — неправы и отрицательны, независимо от личных качеств и даже субъективных стремлений. В первой

группе персонажей (кроме заглавных героев, это друзья Ромео Бенволио и Меркуцио, отец Лоренцо, няня Джульетты) спорных случаев, пожалуй, нет. Констатируем лишь, что, несмотря на наличие у них, особенно Меркуцио и Лоренцо, ярких самостоятельных позитивных черт, для статуса положительных героев они безразличны, важна лишь формальная принадлежность к «партии любви». А вот с группой «ястребов» сложнее. Кто вообще активно поддерживает вражду Монтекки и Капулетти? Молодым господам и особенно слугам до вражды нет дела, просто у них руки чешутся. Старик Капулетти показательно терпим в этом вопросе, готов снисходительно отнестись к визиту непрошенных гостей на бал и старается сдерживать горячего Тибальта. Конечно, в ситуации начала пьесы какие-либо официальные контакты между семьями невозможны, но как бы по инерции; по поведению старших их представителей вполне допустимо предположить, что эта вражда их утомила, во всяком случае, финальное примирение не кажется искусственным и недолговечным. Поведение леди Капулетти не продиктовано ничем иным, как желанием счастья дочери. Впрочем, на родителей Джульетты можно возложить вину хотя бы за дежурную антимонтеккианскую риторику в семье, из-за которой той пришлось преодолевать привитое предубеждение против фамилии юноши, к которому возникла симпатия. Но есть в пьесе персонаж, которого нельзя упрекнуть и в этом — это жених Джульетты Парис, тоже жертва внушенных ему предубеждений. Он абсолютно благороден, искренне любит Джульетту и в конце сражается с Ромео, думая, что защищает ее память от осквернителя, фактически выступая на стороне «партии любви». Он виновен лишь в том, что Джульетта раньше полюбила Ромео. Пожалуй, в театре Шекспира это один из самых явных примеров чисто функциональной «отрицательности» в отсутствие каких бы то ни было отрицательных качеств, кроме легковерия и горячности.

Но даже и с Тибальтом не все просто. Конечно, на него с наибольшим основанием можно наклеить ярлык отрицательного героя, поскольку именно его сознательные злонамеренные действия начали цепочку событий, приведших к финальной трагедии. Но надо признать, что его агрессивность по отношению ко всем Монтекки не имеет «злодейской» природы, а скорее лишь следствие юности и темперамента, не имеющего иного выхода.

Типологически он близок к Хотсперу из «Генриха IV», о неоднозначности которого мы уже говорили, и отчасти к Лаэрту, о котором речь еще впереди. Можно ли всерьез считать его виновным в том, что он не успел влюбиться сам? Оснований полагать, что он и не способен влюбляться, а лишь ненавидеть, думается, нет. Случись с ним любовь раньше, чем с Ромео, вся ситуация могла бы перевернуться на 180 градусов.

Еще сложнее обстоит дело с «Гамлетом». Достаточно простая и понятная структурная схема, в соответствии с которой распределяются по функциям персонажи, присутствует и здесь, но насколько неоднозначно ее наполнение! Начать можно уже с центральной пары героя и антигероя. Сам по себе «положительный» статус Гамлета и «отрицательный» Клавдия вряд ли может быть подвергнут сомнению, если не выходить за пределы объективной эстетической реальности шекспировской трагедии в какую-то другую — например, известной постмодернистской пьесы Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

Для статуса Гамлета довольно его гуманистических убеждений и того, что он, хорошо ли, худо ли, но выполняет долг мести — для публики шекспировских времен, возможно, второе было важнее, для самого Шекспира, видимо, все-таки первое. При этом можно привести множество фактов, снижающих или даже совсем дискредитирующих героя — по первому пункту это, скажем, легкость, с которой он убивает Полония и посылает на смерть университетских друзей, по второму — пресловутую медлительность. А как грубо он обходится с женщинами — при том, что если Гертруде хоть есть что поставить в вину, то Офелию ему и вовсе упрекнуть не в чем! Но все это отменить статуса героя не может.

Что касается Клавдия, то его «отрицательность» неотменима самим фактом убийства прежнего короля и узурпации трона. Причем если, скажем, в «Макбете» аналогичное деяние отчасти компенсировалось (хотя бы в глазах самого убийцы) его невиданными подвигами, являющимися серьезным аргументом для обоснования права на престол, то здесь об этом речи нет. Но есть ли еще что-нибудь? Плохо ли правит Клавдий Данией? Нет никаких оснований это утверждать. Ничего не изменилось к худшему ни в политике, ни в придворной жизни. Можно предположить, что затеянный Фортинбрасом поход, которым Горацио объясняет повышение уровня боеготовности армии в Эльсиноре, вызван

именно сменой власти с сильной на слабую. Но потом выясняется, что норвежцы нацелены вовсе не на Данию — слабее она явно не выглядит. Правда, есть знаменитая фраза Марцелло: «Подгнило что-то в датском королевстве». Но она вызвана исключительно фактом появления Призрака, а Призрак появляется исключительно чтобы воззвать к мести за убийство. Никаких дополнительных аргументов для усугубления вины Клавдия это не дает.

В шекспировском театре важным фактором для определения истинного статуса героя является его характеристика другими персонажами. Негативных отзывов о Клавдии в тексте пьесы предостаточно, но все они принадлежат Гамлету, причем почти всегда в контексте противопоставления отцу, чьи достоинства герой настолько гиперболизирует, что возникает подозрение в неполной объективности этих дифирамбов, которую, конечно, вполне позволено объяснить сыновней любовью и болью утраты. Но, соответственно, по той же причине можно заподозрить Гамлета и в преувеличении недостатков Клавдия, которые не очень-то даже и конкретны. К тому же первые такие инвективы Гамлет произносит еще до встречи с Призраком, но уже в меланхолическом и даже, пожалуй, неврастеническом состоянии. Главное же, что заставляет усомниться в правдивости негативных суждений Гамлета о Клавдии, — полное отсутствие подобных характеристик от персонажей других. Даже Горацио, единственный настоящий единомышленник Гамлета, охотно соглашаясь со словословиями в адрес отца, не спешит разделить мнение друга о нынешнем короле. Ну и, наконец, из набора фактов, актуальных для характеристики персонажа, никуда не денешь матримониальный выбор Гертруды, которым Гамлет так возмущен.

В связи с этим можно задаться и таким вопросом: а ради чего Клавдий вообще пошел на это преступление? Он не злодей по природе, как Ричард III, даже Гамлет признает у него наличие совести, строя на этом свою ловушку-«мышеловку» (Ричарда вряд ли удалось бы на таком поймать), да и молитва Клавдия говорит об этом вполне объективно. Какой у него стимул? Жажда власти? В какой-то мере, видимо, да. Но этот фактор хорошо объясняет, скажем, действия Макбета, который после убийства Дункана не только повышает на порядок свое положение в политическом истеблишменте, но и укрепляет власть, считая Дункана королем слабым, а себя сильным, и это, в общем, так и есть. А зачем власть

Клавдию? Обвини его кто в преступлении ради власти, он вполне мог бы прибегнуть к аргументации Креонта в споре с Эдипом из знаменитой трагедии Софокла. Будучи ближайшим родственником монаршей особы (даже ближе, чем Креонт — тот был брат царицы, этот — самого короля), он и так пользуется всеми привилегиями власти, при этом не будучи обременен ответственностью и прочими ее неизбежными тяготами. Мы ни разу не видим, чтобы Клавдий проводил какую-то политику, отличающуюся от политики убитого им брата. Мы ни разу не видим, чтобы он как-то выражал свое моральное удовлетворение нынешним положением в противоположность прежнему. Характерно, что никто из придворных не только не подозревает Клавдия в этом преступлении, но и не сравнивает нынешнее положение вещей с прежним, что было бы неизбежно, если бы оно изменилось хоть сколько-нибудь существенно. Словом, жажда власти при ближайшем рассмотрении выглядит довольно слабым мотивом преступления Клавдия.

Может ли быть какой-то другой? Что изменилось для Клавдия после убийства короля, кроме того, что он сам стал королем? А вот что: он женился на Гертруде. Поскольку без этого брака он не мог бы стать королем, этот шаг кажется чисто служебным, промежуточным, второстепенным. Но действительно ли это так? Чтобы ответить на этот вопрос, сравним эту ситуацию с аналогичной в другом шекспировском сюжете — том же «Ричарде III». Чтобы стать королем, Глостеру необходимо жениться на вдове принца, леди Анне, и он мастерски ее обольщает, используя в качестве главного аргумента следующий: да, я убил твоего мужа, но сделал это только из любви к тебе, чтобы иметь возможность сейчас предложить тебе себя. И это срабатывает. Обстоятельств брака Клавдия и Гертруды мы не знаем, но знаем, что Гертруда даже не подозревает о роли нынешнего мужа в смерти прежнего. Гамлет в своих обвинениях матери переходит грань приличий, но даже в запальчивости не выражает никаких сомнений в ее неосведомленности. Да и Призрак в этой сцене вступает за нее, что вряд ли произошло бы, будь Гертруда виновна хотя бы в знании о преступлении Клавдия. Ричард, женившись на леди Анне, почти сразу избавляется от нее — она была нужна только как ступень к трону. Клавдий и Гертруда живут хорошо. Любят ли они друг друга? Гамлет, как известно, напрочь отрицает возможность любви со стороны матери: «В лета, как ваши, живут не чувствами,

а головой». Относительно Клавдия он таким вопросом даже не задается, что с его стороны вполне объяснимо, а вот нам задаться им стоит. Действительно, одна из самых труднообъяснимых загадок пьесы — причины столь скорого второго брака Гертруды. О них много рассуждает Гамлет, но обычно не очень вразумительно, в итоге сводя все к «непостоянству» женской природы. Но даже из его слов нельзя вывести предположения, что инициатором этого брака была сама Гертруда. Конечно, инициативу проявил Клавдий, а почему она так охотно откликнулась на нее — в данном случае вопрос второстепенный. Важнее причина его активности. И вот все вышеизложенные обстоятельства и соображения подводят к мысли о том, что, очевидно, Клавдий-то Гертруду действительно любит, и именно этим ее и завоевал — у него даже не хватило терпения выдержать приличный срок траура. Трудно придумать более правдоподобное объяснение торопливости самой Гертруды. А раз так, то и убийство брата он совершил не столько ради власти, сколько ради Гертруды. И это, не снимая, конечно, с Клавдия статуса отрицательного героя, даже, пожалуй, и злодея, делает его образ далеко не таким одномерным, как обычно считают.

А каков же статус самой Гертруды? Он тем более двойствен. Даже если рассматривать систему персонажей упрощенно-схематически (партия героя-Гамлета — партия антигероя-Клавдия) — она находится в центре, или принадлежит обоим, или, еще скорее, по ходу действия сдвигается от второй к первой под явным воздействием сына. В начале пьесы, когда Клавдий решает, что делать с безумным принцем, Гертруда, не ведая о коварстве мужа, стоит явно на его стороне (хотя при этом вовсе не считает, что играет против сына). Но в финальной сцене она болеет именно за сына (хотя и не считает до времени, что это означает быть против мужа). В этом плане Гертруда — один из самых неоднозначных персонажей пьесы.

Впрочем, то же можно сказать и об Офелии. Она по театральному раскладу ролей должна исполнять функцию «героини», но ее пассивность и послушание отцу, «подпускающему», по его выражению, дочь к принцу для, по сути, шпионажа, приводят к тому, что ее действиями руководит «партия антигероев», и она объективно должна была бы быть отнесена к отрицательным героям, если бы переживаемые ею страдания и трагическая смерть не оправдывали ее в глазах автора и публики.

Положение Розенкранца и Гильденстерна отличается от положения Офелии лишь очень легкими оттенками, которые, тем не менее, оказываются принципиальными для определения их статуса. Как и она, они были хорошо знакомы с принцем, и именно на этом основании антагонисты героя выбирают и ее, и их для того, чтобы следить за Гамлетом и воздействовать на него, при этом ни ей, ни им не открывая истинной подоплеки своих действий. Ни она, ни они не подозревают, что данные им поручения в отношении принца направлены против него — более того, они имеют все основания думать, что призваны помогать Гамлету, которого искренне считают больным. Чем же они хуже Офелии? Только тем, что так полагает сам Гамлет, ведущий себя с ними, словно с сознательными врагами. В принципе, перегибая палку в действиях, в оценках Гамлет не так уж и неправ, учитывая, что как стимул совершения несправедливых действий дочерний долг явно прощительнее угодливости царедворцев. Почему Гамлет не открылся им, не попытался сделать из них своих сторонников, хотя бы на уровне духовной поддержки, как Горацио? Видимо, потому, что считает это бесполезным. С его точки зрения, для них милость властей предпочтительнее верности в дружбе. Впрочем, в этой ситуации при желании нетрудно и самого принца вполне обоснованно упрекнуть в предательстве дружбы. Во всяком случае, он хитрит с ними гораздо больше, чем они с ним, и явных оправданий этому нет, кроме априорной правоты героя в соответствии с законами драмы. В этом смысле их «отрицательность» несомненна, но столь же несомненно то, что содержание трагедии дает множество оснований для их оправдания, чем и воспользовался Стоппард.

Но, пожалуй, не менее заслуживал бы подобной пьесы-оправдания и Полоний. Да, он ближайший советник и первый помощник антигероя и действует против Гамлета более сознательно, чем другие. Но чем мотивированы эти его действия? О преступлении Клавдия он не знает и даже вряд ли догадывается. Он заинтересован в стабильности новой власти не более, но и вряд ли менее, чем прежней. Безумный непредсказуемый принц, да еще лишенный трона, на который мог бы рассчитывать, угрожает этой стабильности. Полоний мягко и осторожно, без радикальных шагов, старается ее сохранить. Да, эти мягкие действия нравственно безупречны, но это практически неизбежное зло, таковы политика

и дипломатия во все времена. Во всяком случае, не в пример Гамлету, Полоний никого не убивает и даже не стремится к чьей-либо смерти. О Розенкранце и Гильденстерне мы почти ничего не знаем, кроме их отношений с принцем и двором. Полония мы видим в качестве заботливого отца, и его советы сыну вполне разумны и нравственны. Его ум и проницательность далеко не всегда служат злу. В конце концов, не Клавдий же сделал его министром — он был им и при отце Гамлета и, видимо, делал свое дело хорошо. Словом, адвокату Полония было бы где развернуться, а вот прокурор был бы вынужден повторять одно и то же: служил цареубийце и мешал герою его наказать. Присяжные (зрители), тем не менее, подчиняясь законам жанра, поддерживают прокурора и выносят Полонию обвинительный приговор.

А вот Лаэрту, реальному убийце Гамлета, они выносят приговор оправдательный, несмотря даже на то, что он совершает очевидную подлость, вступая в сговор с Клавдием и соглашаясь на якобы спортивный поединок с боевым оружием, да еще и сам предлагает его отравить. Почему, несмотря на все это, он все же не антигерой? Потому что, во-первых, им руководят те же соображения, что и Гамлетом: месть за отца (правда, убитого не при таких обстоятельствах, но это не так важно). Во-вторых, в финале он раскаивается в своем участии в коварной интриге (правда, не раньше, чем сам вслед за Гамлетом получает смертельную рану). В-третьих, сам Гамлет относится к Лаэрту хорошо, что видно и из его речи перед поединком, и из согласия простить его в речи предсмертной. Причины этого хорошего отношения и этого согласия не раскрыты, но лично близко знать Лаэрта Гамлет ранее не мог, а среде, в которой могла быть распространена добрая его репутация, вряд ли доверял. Самой разумной причиной такой доброжелательности, видимо, следует считать сочувствие юноше, оказавшемуся в такой же ситуации, как он сам, — обязанному мстить за смерть отца. Убийство Полония явно беспокоит Гамлета — правда, не столько гнетет его личную совесть, сколько снижает его репутацию, которой он все-таки дорожит — иначе вряд ли объяснишь откровенно лживые публичные оправдания перед Лаэртом, где он сваливает вину за убийство Полония на свое мнимое безумие. Таким образом, Лаэрт, подобно Гертруде, персонаж с неустойчивым статусом, но поскольку перед самым концом он откровенно переходит на сторону Гамлета, в целом он остается положительным героем.

Общий расклад персонажей «Короля Лира» представляется одним из самых ясных. Далеко не во всякой пьесе найдутся такие откровенные злодеи, как Эдмунд, да и Регана и Гонерилья с их приспешниками недалеко от него ушли. С другой стороны, Корделия, как мы уже говорили, многими считается воплощением нравственного идеала Шекспира, и ответ ее чистоты и благородства падает на всех, кто на стороне ее и Лира.

Но, будучи в целом вполне понятным, в этой трагедии, с ее сложным двухлинейным сюжетом, статус персонажей тем не менее не задан изначально. Самохарактеристики же, дающие ориентиры зрителям, присутствуют лишь у двух: злодея Эдмунда и — не столь откровенно — героини Корделии. Статус героев трагедии определяется в основном отношением их к другим героям, открывшимся зрителю раньше. И статус самого Лира определяется не первым, хотя, конечно, до некоторой степени можно учитывать кредит доверия зрителя к заглавному герою. Можно ли считать его положительным априори? Как известно, основная сюжетная линия трагедии строится на внутренней эволюции Лира, на его переходе от Короля к Человеку. В завязке трагедии Лир совершает сразу несколько грубейших ошибок. Одна из них чисто политическая: досрочная передача властных полномочий и раздел страны выглядят нелепыми даже безотносительно к личным качествам приемников власти. Но Лир ошибается и на этом уровне: с точностью до наоборот оценивает достоинства дочерей, обделяя именно честную и благородную. Он, таким образом, проявляет себя и как плохой король, и как плохой отец, да и чисто по-человечески его поступки не отвечают требованиям нравственности. Почему все это не заставляет зрителя подозревать в нем отрицательного героя? Не потому, что он заглавный герой — ими у Шекспира могут быть и откровенные злодеи. Статус Лира определяется через отношение окружающих. Его сторонники и противники проявляют себя вполне откровенно в самой первой сцене. Лживость старших дочерей короля очевидна любому зрителю и читателю, король выглядит как жертва грубой лести. Важнее, однако, понять суть и мотивы слов и действий Корделии. Как она на самом деле относится к отцу? В своей лаконичной речи она делает акцент на дочернем долге. Искренняя и прямодушная, честна ли она в этом? Действительно ли ее любовь к отцу не превышает требований долга? Можно, конечно, предположить, что ее сознание

ставит долг выше любви — примерно как в этике великого немецкого философа Канта, который считал, что нравственная ценность поступка во имя долга снижается, если личная склонность устремлена в том же направлении. Но здесь это явно не так: зрители знают о любви Корделии из ее реплик в сторону после речей сестер, но и не слышавшие их свидетели и участники этой сцены прекрасно видят любовь Корделии к отцу, и французский король совершенно правильно объясняет нежелание ее выражать «пугливой целомудренностью чувств, стыдящихся огласки» — особенно, можно добавить, после грубой лести сестер, которым она не хочет уподобляться даже внешне, зная им истинную цену.

После этой сцены зрителю открывается не только положительный статус Корделии, но ее особая нравственная высота, и это определяется не любовью к отцу, которая сама по себе нравственно скорее даже нейтральна, поскольку ожидаема и естественна, а именно искренностью и прямотою. Но именно потому, что для оценки Корделии любовь к отцу здесь второстепенна, статус самого короля быть определен ею не может: хорошая дочь должна любить и недостойного отца, и иной зритель может именно так эту сцену и интерпретировать. Для статуса Лира большее значение имеет поведение Кента, который, оценив по достоинству поступок Корделии, вступив в спор с Лиром и будучи им изгнан, тем не менее остается ему верен и активно помогает ему в дальнейшем. Так действовать может только тот, кто ценит в Лире не столько монарха (в момент возвращения Кента к Лиру тот давно уже перестал им быть), сколько человека, и это говорит о том, что Лир был достойным человеком и до того, как, проявив недальновидность и наломав дров, стал жертвой коварства и жестокости злодеев, сумел раскаяться в своей вине и признать правоту Корделии.

После того, как статус героев определяется, есть, пожалуй, лишь два момента, за которые могут зацепиться адвокат отрицательных и прокурор положительных героев. И эти моменты связаны не с второстепенными персонажами, а с главным злодеем и главной героиней. Эдмунд перед смертью рассказывает о своем приказе убить в тюрьме Корделию и Лира, чтобы присутствующие попытались их спасти. Этот явно добрый поступок очевидно противоречит его характеру и, во всяком случае, статуса его не отменяет — это следует из его собственных слов: «Хочу добро я сделать, Своей природе вопреки». Можно предположить

запоздалую попытку смягчить посмертную участь своей души, хотя раскаяния, как в случае с Лаэртом, здесь нет. Скорее всего, цель этого действия чисто театральная — нагнетение напряжения перед катастрофическим финалом.

Корделия же ради спасения отца приводит в Англию французские войска. Почему этот поступок не воспринимается зрителем как тяжкое преступление — измена родине, чем он реально является? Потому что в этой трагедии главное — аспект межчеловеческих отношений, а политические, тем более внешнеполитические, вопросы третьестепенны. Случись подобное в исторической хронике, оценка была бы иной. Здесь же актуальна не судьба страны, которую, по иронии судьбы, приходится защищать антагонистам, а судьбы людей, и в этом смысле действия Корделии не только оправданны, но и нравственны.

Широко известна пушкинская заметка о богатстве шекспировских характеров: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». Примеры, которые далее приводятся (Шейлок из «Венецианского купца», Анджело из «Мера за меру», Фальстаф), ориентированы на демонстрацию не просто многочисленности свойств и качеств персонажей, но именно неоднозначности этического статуса. Правда, следуя задаче противопоставления Шекспира Мольеру, Пушкин берет только отрицательных персонажей, которым можно подобрать аналог среди сатирических типажей последнего. К тому же он рассматривает характеры без учета сюжетных функций и театральных условностей. Но мы теперь знаем, что не только отрицательные, но и положительные герои Шекспира суть характеры сложные и многогранные.